

L'INTER-DIT DE REPRÉSENTATION DANS *ABSALOM, ABSALOM !*

William Faulkner place souvent son lecteur dans une position intenable. Position de lecture bien évidemment. En effet, le texte faulknérien obéit assez régulièrement au principe de l'injonction paradoxale, c'est-à-dire qu'il émet un message impliquant simultanément deux ordres incompatibles. Il apparaît alors comme le carrefour de logiques ou de points de vue contradictoires. Ainsi, au cours du premier chapitre de *The Wild Palms*, le lecteur est simultanément amené à adopter le point de vue du docteur dans le Docteur et à questionner la fiabilité de ce même personnage à cause de sa morale trop puritaine. *Absalom, Absalom !*¹ ne déroge pas à la règle, à ceci près que, dans ce roman, l'objet de l'injonction paradoxale n'est plus le positionnement des personnages ni du lecteur par rapport à l'événement ou aux autres personnages, mais le processus de la représentation. Processus que nous définirons pour commencer comme la mise en place d'un référent lisible, c'est-à-dire « entièrement retenu dans des réseaux stables de signification »².

Certes, *Absalom* n'est pas illisible, irréprésentable, de la première à la dernière page. D'aucuns, tel Michel Gresset, le considèrent même comme une gigantesque mise en tableau. Et

¹ New York : Vintage, 1987, (New York : Random House, 1936).

² Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris : Klincksieck, 1971, p. 352.

cette approche est parfaitement valide (il y a en effet des scènes particulièrement marquantes, telles l'arrivée de Sutpen, le mariage sous la pluie, la scène de l'écurie...). Mais *Absalom* étant une œuvre à plusieurs strates, à plusieurs niveaux d'entrée, cette approche n'exclut pas la précédente, que nous privilégierons ici. Nous tenterons en effet de nous placer à la croisée des chemins, dans un espace où personnages et lecteurs apparaissent à la fois interdits de représentation et pris dans le jeu de la représentation en tant qu'intervenants directs ou indirects dans un discours, ou destinataires de ce même discours (c'est le cas notamment de Quentin, de Shreve et du lecteur). Ces derniers, à savoir les destinataires ou narrataires intra/extradiégétiques, se trouvant alors confrontés à ce que C. E. Magny appelle la « perversité narrative » de Faulkner, perversité qui, selon André Bleikasten, « tient à cette double contrainte : raconter une histoire, ne pas (pouvoir/vouloir) la raconter »³.

Nous essaierons donc de définir, dans un premier temps, l'interdit de représentation qui frappe personnages et lecteur, pour ensuite définir la nature du rapport entre l'interdit et l'interdit de la représentation dans *Absalom*.

*

Connotations

L'interdit de représentation est un champ relativement miné dans la mesure où il est assez lourdement connoté. En effet, il s'inscrit dans un contexte biblique d'une part, psychanalytique d'autre part. Avec les précautions que ce genre d'inscription exige, essayons d'en esquisser les contours.

L'interdit biblique de la représentation, c'est ce que Freud a exposé dans *Moïse et le monothéisme*, à savoir « l'interdiction

³ André Bleikasten, « Modernité de Faulkner », *Delta*, nov. 1975, p. 163.

mosaïque de vénérer Dieu sous une forme visible ». Cette interdiction a de multiples enjeux, que nous n'évoquerons pas ici. Mais nous en retiendrons, d'une part, le rapport à une entité ordonnatrice qui ne serait pas à appréhender en termes de visibilité. D'autre part, que l'interdit de la représentation, sans pour autant se fonder sur un refus de l'imaginaire, est la symbolisation d'un impossible, d'un réel. Ce qui constitue un premier lien avec le champ psychanalytique. Jean-Pierre Winter écrit à ce propos :

Dieu étant invisible, innommable, inaccessible aux sens, il est interdit de le représenter parce qu'il est impossible de le représenter. L'interdit de la représentation est du registre du symbolique en ce qu'il nomme un petit bout de réel. Le réel en question, c'est qu'il n'y a pas de représentation de Dieu, tout comme il n'y a pas de représentation de la mort. Vouloir représenter Dieu sous une forme plastique, c'est, en le matérialisant, faire choir le pur jeu de langage au niveau d'une incarnation, qui, en le fixant à une signification, en arrêterait la combinatoire. Au fond l'interdit de la représentation est celui qui, en séparant l'ordre des allégories de celui des significations, fonde l'autonomie du jeu signifiant et autorise la multiplicité des sens. Ce que les sages d'Israël craignent dans le recours à l'image, c'est la fixation d'un sens au détriment de la polysémie.⁴

Nous avons là une première intuition de l'interdit de représentation comme opérateur assurant paradoxalement

⁴ Jean-Pierre Winter, « Primat du symbolique et interdit de la représentation », *Psychanalystes* n°33, *Symboliser*, pp. 54-55.

« l'autonomie du jeu signifiant », nous faisant ainsi basculer d'un espace ordonné, fermé, cloisonné, vers un espace articulé sur le déplacement d'un signifiant vide. Précisons au passage que la dimension biblique est relativement affichée notamment dans le titre, puisque Absalon était le fils de David et de Maakah, qui fit tuer son demi-frère Amnon pour venger le viol de sa sœur, puis se révolta contre son père (II Samuel, xiii-xviii), ce qui bien sûr évoque le destin d'Henry Sutpen. La dimension biblique est plus discrète mais néanmoins présente en ce qui concerne l'interdit de représentation, puisque Thomas Sutpen, le père qui répudie son fils, est explicitement comparé à Dieu. Rosa Coldfield est :

the girl [...] who used to watch him from window
or door as he passed unaware of her as she
would have looked at God probably, since
everything else within her view belonged to him
too. (p. 453)

L'Ancêtre est tel un Dieu puissant et maléfique, qui fait peser sur les vivants une malédiction aussi éternelle que son absence. Charles Bon ne sera jamais reconnu par Sutpen, mais n'y échappera pas pour autant : « my father's [face], out of the shadow of whose absence my spirit's posthumeity has never escaped » (p. 396). Il n'en succombera pas moins sûrement à son destin, « the current of retribution and fatality which Miss Rosa said Sutpen had started and had doomed all his blood to » (p. 335).

Ceci nous permet de consolider le lien avec l'autre champ qui transparait derrière l'interdit de représentation, à savoir la psychanalyse, avec, justement, la fonction qu'elle attribue au Père : détourner le désir de son objet premier, en d'autres termes interdire. En effet la personne du Père est identifiée à la figure de la Loi qui interdit, et le signifiant du Nom/non-du-Père « donne l'enveloppe de la signification, la polarise, la structure [...], crée le champ des significations. [...] Il est le support

indéterminé autour de quoi se groupe et se condense un certain nombre de séries de significations »⁵. Ainsi « pour la psychanalyse moderne, le père se représente dans un “terme” par rapport auquel s’ordonne l’ensemble des “termes” en quoi le sujet se constitue »⁶ (on aperçoit déjà le lien avec la diction). Il a également fonction d’intercesseur puisqu’il est médiation, fût-ce de la Loi qui interdit. Dans *Absalom*, la figure du père est dédoublée selon l’axe qui sépare ces deux fonctions, avec d’un côté le père réel (M. Compson), qui a fonction de relais (d’intercesseur), et de l’autre le Père mort et mythique (Thomas Sutpen), qui veille à la perpétuation infinie de la faute originelle.

Il est clair cependant, et ici apparaît la limite de l’inscription de notre sujet dans le contexte psychanalytique, qu’il ne s’agit pas « de surcoder les agencements pour les soumettre à des chaînes signifiantes [...] qui les accordent aux exigences d’un Ordre établi »⁷ (fût-ce l’ordre symbolique). S’il y a injonction d’un ordre qui dépasse, impose et fonde, elle est de l’ordre du texte – ce que nous prendrons la liberté d’appeler le Nom/non-du-texte – qui n’est qualifiable que de façon oblique, détournée, qui n’est saisissable qu’entre deux dire, c’est-à-dire dans l’inter-diction. Ce Nom du texte serait peut-être comparable à la figure-matrice dont parle Lyotard : « une configuration qui ne pourra jamais être l’objet de vision ni de signification »⁸, invisible, illisible par principe, immédiatement mixtée de discours. « Loin d’être une origine, elle atteste que notre origine est une absence d’origine »⁹.

*

⁵ Jacques Lacan, *Séminaire III*, Paris : Seuil, pp. 296 et 344.

⁶ André Bleikasten, « Noces noires, noces blanches », *RANAM* n° 6, 1973, p. 157.

⁷ Gilles Deleuze, *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1977, p. 107.

⁸ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 283.

⁹ *Ibid.*, p. 271.

Les formes de l'interdiction

Il y a dans *Absalom* trois types d'interdictions : celle émanant directement du Père ; celles émanant du Nom-du-Texte ; et celles où le Nom-du-Texte et le Nom-du-Père se rejoignent.

Celle émanant directement du Père, c'est celle de Sutpen à Charles Bon, son fils répudié pour cause de « misrepresentation » (p. 328), comme si une déviance initiale avait perverti le processus de la représentation jusqu'à le rendre impossible, puisque Charles Bon se retrouve sans « visible father » (p. 391). « Misrepresentation » renvoie au fait que Sutpen, ayant besoin pour mener à bien son dessein d'avoir d'une progéniture, avait épousé une femme qu'on lui avait présentée comme étant d'origine espagnole. Or cette présentation s'avéra fallacieuse, la femme ayant en fait du sang noir, ce qui rendait le dessein de Sutpen caduc. Cette interdiction est peut-être la moins intéressante, car, si elle a le grand mérite de placer *Absalom* au cœur de la problématique qui nous occupe, elle place le référent hors-représentation et ne permet aucun effet, aucun accès à un autre ordre de représentation.

Les interdictions émanant du Nom-du-Texte sont plus riches car liées à l'illisibilité du référent plutôt qu'à son exclusion. La représentation n'est pas interdite pour cause pure et simple de refus ou de caducité du projet mais pour cause de mise en place d'un certain nombre d'opérations qui brouillent le processus. Ce brouillage passe par l'indifférenciation et l'atopie du référent ¹⁰.

Enfin l'ultime forme de l'interdiction de la représentation est celle où les deux sources de l'injonction se rejoignent. Elle est liée, nous le verrons, à la fantômatization du référent.

L'indifférenciation du référent

Un référent indifférencié, c'est un référent dans l'espace duquel « la séparation sacrée des pôles paradigmatiques »,

¹⁰ Le référent de prédilection sera le corps, mais on peut se livrer au même exercice sur l'espace.

c'est-à-dire « la barre de l'opposition »¹¹, a été abolie. Par pôles paradigmatiques nous entendons par exemple les pôles génériques : si les pôles génériques sont effacés, les corps sont asexués ou désexués, androgynes ou épïcènes. Nous entendons également les polarités qui régissent l'économie du corps : l'intérieur et l'extérieur, la surface et la profondeur, les places et fonctions des différentes parties du corps. Or, tout comme les sexes échangent leurs caractéristiques, les organes échangent leurs places et leurs fonctions. L'architecte est « a little sick in the face where the niggers had mishandled his leg » (p. 321). Et des cris retentissent « not as sound now but as something for the skin to hear, the hair on the head to hear » (p. 26). De la même façon, la surface et la profondeur ne cessent d'échanger leurs propriétés. La structure de la maison des Sutpen, qui est définie en termes corporels, est placée alternativement au niveau du squelette et de la peau, c'est-à-dire à deux niveaux théoriquement incompatibles.

Autres pôles paradigmatiques, les polarités que constituent les écarts-repères, c'est-à-dire d'une part « les distances constitutives de la représentation », d'autre part « les écarts réglés qui forment la trame de la langue »¹². Les « distances constitutives de la représentation » sont celles qui nous permettent d'avoir une vision différenciée du référent. La fiction consistant essentiellement dans un jeu sur les intervalles, il ne s'agit pas bien sûr de ne jamais transgresser ces distances. Mais, dans *Absalom*, les repères nous sont souvent interdits. En effet, divers référents, entretenant entre eux des relations d'inclusions réciproques, sont le lieu du passage du Même. Ainsi Henry et Judith constituent deux corps traversés par une même personnalité (« that single personality with two bodies », p. 113). Alors, les contenus s'échangent, ce qui ne manque pas de brouiller ces fameux écarts qui nous tenaient lieu de repères. Dans la même perspective, Charles et Henry

¹¹ Roland Barthes, *S/Z*, Paris : Seuil, 1970, p. 72.

¹² Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 101.

communiquent de façon intersubjective : l'émetteur (Charles) reçoit du récepteur (Henry) son propre message de séduction sous une forme inversée¹³. En termes clairs, le message de l'amant qui séduit la sœur à travers le frère est renvoyé par le frère incestueux qui séduit la sœur à travers l'amant :

(the sister had succumbed) to that same spell which the brother had already succumbed to, [...] as though it actually were the brother who had put the spell on the sister, seduced her to his own vicarious image which walked and breathed with Bon's body. (p. 132)

De la même façon, « les écarts réglés qui forment la trame de la langue », se dérèglent. Ainsi la fonction d'écart ou de référence de la négation est souvent remise en question : adjectifs et substantifs à préfixe négatif deviennent des entités positives et non plus l'envers d'un endroit : « unregret » (p. 13) ne signifie pas « absence of regret » mais « presence of unregret ».

Cette abolition de la barre d'opposition entraîne un « effondrement de l'économie du sens », lequel n'est possible, justement, que si l'on maintient la séparation des pôles paradigmatiques. Ou plutôt un effondrement de l'économie de la signification puisque selon Lyotard « le sens est présent comme absence de signification. Construire le sens n'est jamais que déconstruire la signification »¹⁴, en d'autres termes déplacer les écarts qui la constituent. Ainsi le lecteur serait effectivement confronté à un référent illisible, non « retenu dans des réseaux stables de signification » et par là-même frappé par le Nom-du-Texte d'un interdit de représentation.

¹³ Ce schéma est emprunté à Jacques Lacan dans son « Séminaire sur *La Lettre volée* », *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 41.

¹⁴ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 19.

La deuxième forme de l'interdit de représentation émanant du Nom-du-Texte est :

L'atopie du référent

Le terme atopique est employé par Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux*¹⁵, *atopos* voulant dire inclassable, insituable, singulier, qui ne peut être pris dans aucun stéréotype, qui résiste à la définition, sans lieu, sans *topos*. Un signifiant atopique serait donc celui auquel on ne peut assigner aucune place précise. Par exemple parce qu'il désigne un signifié constitué de plusieurs instances aux frontières fluctuantes. Ce qui pose un problème de limites et nous place dans une problématique en continuité avec celle de la différenciation, que nous venons d'aborder. Ainsi, si l'on s'attache à la représentation du corps dans *Absalom*, on se rend très vite compte que les lieux du corps sont multiples et la frontière qui les sépare souvent brouillée. En effet, le corps, c'est-à-dire « my entire being » (p. 173) ou « I (my body) » est constitué de « I, myself » + « it (my body) », le deuxième terme se désagrégeant en « something of me »/« something on me »/« something apart from me ».

Si nous essayons de définir ces différentes instances : « I, myself » serait un corps profond sans contours repérables : « that deep existence which we lead, to which the movement of limbs is but a clumsy and belated accompaniment » (p. 170). Notons que cette existence profonde n'aurait rien à voir avec l'esprit ou une âme désincarnée, puisque chez Faulkner tout est corporalité. « It (my body) » (p. 173) serait une sorte de corps-limite à la fois extérieur et intérieur, non pas en position d'interface fixe mais de frontière fluctuante, qui lui-même se décomposerait. « Something of me » serait un corps partiel rattaché au corps-limite : « something of me walked in measured cadence [...] something of me helped to raise that which it could not have raised alone » (p. 189). « Something on

¹⁵ Paris : Seuil, 1977, pp. 43 sq.

me » désignerait un corps partiel superposé au corps-limite sous forme de costume ou de masque. Le corps de Miss Rosa est comparé à « a costume borrowed at the last moment and of necessity for a masquerade which she did not want to attend » (p. 78). Et son visage défini en ces termes : « that calm frozen face which she had worn for four years now » (p. 231). Enfin, dernière hypostase du corps, « something apart from me » serait un corps partiel se détachant du corps-limite comme si « une trajectoire [...] se prolongeait idéalement alors qu'elle a été brutalement interrompue dans le fait. C'est l'équivalent [...] de la douleur que ressent le mutilé dans le membre absent »¹⁶. Rosa Coldfield toujours déclare : « I stopped in running's midstride again though my body, blind, unsuspected barrow of deluded clay and breath, still advanced » (p. 177).

Le référent apparaît donc comme atopique (on ne peut lui assigner de place, d'espace défini) car il se disperse en de multiples instances, ce qui engendre un certain nombre de brouillages et « troubles de lecture »¹⁷, qui rendent toute capture visuelle extrêmement difficile sinon impossible. Et le lecteur fait bien l'objet d'une injonction paradoxale : il est simultanément dans l'impossibilité de représenter, visualiser ce qu'il lit, et destinataire d'un appel, puisque le texte, d'une certaine façon, s'adresse à lui.

La fantomatisme du référent

Cette ultime forme d'interdit est la plus intéressante car elle émane à la fois du Nom-du-Texte et du Nom-du-Père, et permet le passage direct à l'inter-dit de représentation. Mais qu'est-ce qu'un référent fantôme ? C'est un référent au mieux sans contenu visible/lisible, c'est-à-dire à contenu absent, au pire sans contenu ni contenant visible/lisible.

¹⁶ Jean-Jacques Mayoux, *Vivants piliers*, Paris : Maurice Nadeau, 1985, p. 259.

¹⁷ Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, Paris : Seuil, 1982, p. 282.

Les parangons flous ¹⁸

Les personnages d'*Absalom* sont souvent des référents à contenu absent, de purs contours. Thomas Sutpen en est l'exemple générique. Mais il n'est pas le seul personnage fantomatique : Quentin lui-même est comparé à un corridor vide :

his very body was an empty hall echoing with sonorous defeated names ; he was not a being, an entity, he was a commonwealth. He was a barracks filled with stubborn back looking ghosts still recovering, even forty-three years afterward, from the fever which had cured the disease. (p. 9)

De la même façon, Rosa, Ellen, Henry, Judith et Bon sont régulièrement présentés en termes de « shades » ou de « shell ». Tous ces êtres se meuvent de façon immatérielle (« in attitudes without flesh » p. 399) :

In every breathing they draw meat and drink from some beautiful attenuation of unreality in which the shades and shapes of facts [...] move with the substanceless decorum of lawn party charades, perfect in gesture and without significance or any ability to hurt. (p. 264)

Et, en bonne logique, ils habitent des lieux eux-mêmes fantomatiques. La maison des Sutpen (p. 168) ou de Rosa, le

¹⁸ Ceci est une traduction libre de « the shadowy parangons », de la page 124. Nous nous sommes volontairement démarqué de celle proposée par R.N. Rimbault, à savoir « les ombrageux parangons », dans la traduction Gallimard.

magasin de M. Coldfield (p. 102), et même la chambre de Quentin et Shreve (p. 419), font figure de coquilles déshabitées.

Cette fantomatisme du référent appelle deux remarques, l'une d'ordre technique, l'autre d'ordre thématique. La première est que le rapport à la référence ainsi présenté est extrêmement « littoral », pour reprendre un terme de Lacan. Et on peut se demander si cette littoralité n'est pas liée au statut même de la référence. Pensons à ce qu'en dit Lyotard : « tout discours renvoyant à une référence, celle-ci est donnée au locuteur dans un champ de vue, comme une silhouette ou une image »¹⁹, c'est-à-dire dans un espace de bordure. Dans une perspective similaire, la langue selon Barthes semble avoir deux bords, « un bord sage, conforme, plagiaire », et « un autre bord, mobile, vide [...] qui n'est jamais que le lieu de son effet »²⁰. Et l'effet, on le verra, c'est justement l'autre nom de la représentation dans *Absalom*. La seconde remarque qu'appelle la fantomatisme, d'ordre plus thématique, est que si les personnages sont devenus des fantômes, c'est souvent à force de vivre avec le fantôme de leur(s) ancêtre(s), « the shadowy paragons which are our ancestors born in the South and come to man and womanhood about eighteen sixty or sixty one (p. 124) ». Pour la plupart d'entre eux, l'ancêtre c'est le père mort et mythique dont on a parlé précédemment, qui écrase les vivants. Et l'héritage est si lourd que Shreve se demande si l'hypothèque du passé sera jamais levée :

What is it ? [...] a kind of entailed birthright father and son and father and son of never forgiving General Sherman, so that forever more as long as your children's children produce children you wont be anything but a descendant of a long line of colonels killed in Pickett's charge at Manassas ? (p. 451)

¹⁹ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 283.

²⁰ *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973, p. 14.

D'ailleurs, sous le poids accumulé des générations précédentes, Quentin se dédouble entre :

the Quentin Compson preparing for Harvard in the South, the deep South dead since 1865 and peopled with garrulous outraged baffled ghosts, listening, having to listen, to one of the ghosts which had refused to lie still even longer than most had, telling him about old ghost-times ; and the Quentin Compson who was still too young to deserve yet to be a ghost but nevertheless having to be one for all that, since he was born and bred in the deep South. (p. 5)

Tout se passe donc comme si les vivants (et par ricochet le lecteur) étaient frappés par les pères morts d'un interdit de représentation. Comme s'ils étaient condamnés à n'être eux-mêmes que des formes dont le contenu est frappé d'absentement, des corps évidés, des coquilles sans substance. A l'image d'Ellen qui, morte, ne laissera même pas de corps à enterrer, juste une forme :

the substanceless shell, the shade impervious to any alteration or dissolution because of its very weightlessness : no body to be buried : just the shape. (p. 156)

Le signifiant vide

Le référent, contaminé par cette (absence d') origine tyrannique, semble alors voué à n'être qu'un corps-limite pour la représentation duquel « le cadre fait tout le tableau et la

frontière tout le pays »²¹. La version extrême de ce type de représentation serait l'encadrement négatif : le référent absent, qui, dans les cas précédents, n'existait qu'en tant que contour, est ici cerné par un cadre invisible, matérialisé par son absence même. Ainsi Charles Bon n'a pas laissé de trace, pas même des larmes. A sa mort, Judith

did not even weep [...] within that house where he had left no trace of him, not even tears. Yes. One day he was not. Then he was. Then he was not. It was too short, too fast, too quick ; six hours of a summer afternoon saw it all a space too short to leave even the imprint of a body on a mattress. (p. 190)

Et quand Rosa imagine Judith pensant à lui, elle la voit « dream [ing] upon the nooky seat which held invisible imprint of his absent thighs just as the obliterating sand » (p. 184).

Certes, ce que Jean Guillaumin appelle le « lieu [...] où le fantôme paraît »²², c'est-à-dire le blanc, est inscrit dans « un réseau de traces », d'empreintes, fussent-elles absentes, et par là même d'une certaine façon représentable, fût-ce en creux. La représentation passe alors par un référentiel négatif, au sens où la virginité de Judith ne peut avoir été que parce qu'elle est perdue (« Judith's virginity must depend upon its loss to have existed at all », p. 119) et où le cadavre de Charles Bon est l'unique preuve de l'existence de son corps. En effet Charles Bon est défini comme

²¹ Guy Rosolato, *Essais sur le symbolique*, Paris : Gallimard, 1969, p. 227.

²² Jean Guillaumin, « La peau du centaure, le retournement projectif de l'intérieur du corps dans la création littéraire », *Corps création, entre lettres et psychanalyse*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1980, p. 247.

some effluvium of Sutpen blood and character, as though as a man he did not exist at all. Yet there was the body which Miss Rosa saw, which Judith buried in the family plot. (p. 128)

La négation peut même se faire définition. Ainsi Jim Bond « had inherited what he was from his mother and only what he could never have been from his father » (p. 269).

Mais le corps vide du fantôme n'en est pas moins hors-signifié, échappe au discours. Dans cette perspective, les formes représentées sont proprement indéchiffrables. A propos de Judith, Bon, Henry et Sutpen, M. Compson avoue :

They are there, yet something is missing ; they are like a chemical formula exhumed along with the letters from that forgotten chest [...] the writing faded, almost indecipherable, yet meaningful, familiar in shape and sense, the name and presence of volatile and sentient forces ; you bring them together in the proportions called for, but nothing happens ; you re-read [...] making sure that you have [...] made no miscalculation ; you bring them together again and again nothing happens : just the words. (p. 124)

Comme un chimiste « mettrait en présence les éléments premiers d'un corps sans pouvoir provoquer la réaction qui le constituerait »²³, comme un comptable tentant de faire la comptabilité de ce qui précisément ne l'est pas (comptable), M. Compson cherche des recettes. Mais il est le premier à

²³ François Pitavy, *William Faulkner, romancier 1929-1939*, ANRT Lille III, 1981, p. 453.

reconnaître que « son schéma n'explique rien », que la formule mise en œuvre n'est guère « opératoire ».

Ainsi ces multiples opérations marquent le texte du sceau de l'interdit de représentation. Cet interdit posé, il s'agit maintenant de se demander comment l'interdit peut entrer au service de la représentation, représentation qui sera bien sûr d'un ordre différent : à définir.

*

De l'interdiction à l'inter-diction

Nous avons dit précédemment que tout se passait comme si les vivants étaient frappés par les pères morts d'un interdit de représentation. Or on assiste parallèlement à la prolifération de projections imaginaires. Ce qui peut paraître contradictoire, mais ne l'est qu'en apparence. En effet, le référent évidé constitue une surface blanche qui sert d'écran, de support, à ces projections imaginaires. Ainsi il n'est pas permis à Rosa Coldfield de voir Charles Bon :

You see, I never saw him. I never even saw him dead. I heard an echo but not the shot ; I saw a closed door but did not enter it [...] I tried to take the full weight of the coffin to prove to myself that he was really in it. (p.187)

Pourtant, elle a de lui une image très claire : « even before I saw the photograph I could have recognized, nay, described the very face. But I never saw it » (p. 183). Bien sûr ce n'est qu'une image : « Miss Rosa never saw him ; this was a picture, an image » (p. 90). Néanmoins, ainsi envisagé, le signe vide a fonction d'« opérateur de passage entre visibilité et

invisibilité »²⁴. C'est d'ailleurs le rôle que Rosa propose de jouer pour Sutpen, mais sans succès, quand elle déclare : « I hold no substance that will fit your dream but I can give you airy space and scope for your delirium » (p. 210). Pour lui, elle aurait été la surface d'un signe vide sur laquelle il aurait pu projeter son dessein, et d'une certaine façon le réaliser.

Ces projections sont rarement solitaires. Le plus souvent elles sont le produit de l'inter-vention d'un inter-médiaire qui inter-dit. Si l'on tente d'analyser ces termes, il faut tout d'abord noter qu'intervention est à prendre au sens presque chirurgical du terme. La parole de Bon intervient sur l'âme et l'esprit d'Henry afin d'y inscrire l'image de son choix. M. Compson analyse ainsi le processus :

Bon would be talking now [...] stroking onto the plate²⁵ himself now the picture he wanted there [...] (with) the surgeon's alertness and cold detachment [...] and Henry the puritan who must show nothing at all rather than surprise or incomprehension ; — a facade shuttered and blank, [...] invested by the bland and cryptic voice. (p. 137)

On assiste bien à l'intervention d'un intermédiaire, d'un relais, maillon dans la chaîne de relations qui sous-tend le texte. Intervention qui, par le biais de la voix, va permettre l'avènement d'un autre type de représentation. Nous y

²⁴ Christine Buci-Glucksmann, « Une archéologie de l'ombre », *L'écrit du temps* n°17, *Voir, Dire*, hiver 1988, p. 31.

²⁵ « Plate », défini plus haut comme « the innocent and negative plate of Henry's provincial soul and intellect », est à entendre en termes d'imprimerie ou de photographie, l'âme et l'intellect de Henry tenant lieu de plaque sensible. Comme l'a noté François Pitavy (*op. cit.*, p. 528), la métaphore de la plaque sensible est complaisamment filée par M. Compson : reprise six fois dans les deux pages qui suivent.

reviendrons. Pour l'instant on peut dire que la représentation naît des relations (et jamais des substances). Les personnages, le référent n'existent qu'en situation. Et « ce n'est pas dans une imagination mais entre des imaginations, que les personnages, que l'histoire, que les chaînes de causalité, que le déchaînement des forces surgissent »²⁶. En effet « Quentin a deux mentors pour entrer dans le cercle dont Sutpen est à la fois le centre et la circonférence »²⁷ : d'un côté Rosa (pour qui l'accès aux choses est toujours déjà médié puisque décomposé en « vision » et « sight » : elle définit sa première vision des enfants Sutpen comme : « the vision of my first sight of them » p. 24) ; de l'autre la filiation paternelle (son père lui rapporte les propos de son propre père), Quentin lui-même rapportant leurs propos à Shreve.

Ces diverses interventions s'entremêlent, engendrant ce que Faulkner appelle « notlanguage ». Ainsi, le discours que se tient Quentin dédoublé au sujet de Sutpen est également le lieu de l'intervention de Rosa Coldfield :

*Who came out of nowhere and without warning upon the land with a band of strange niggers and built a plantation – (Tore violently a plantation, Miss Rosa Coldfield says) – tore violently. And married her sister Ellen and begot a son and a daughter which – (without gentleness begot, Miss Rosa Coldfield says) without gentleness. (p. 5)*²⁸

Le changement de signe de la négation présente dans « notlanguage » implique bien l'accès à la représentation, une représentation non plus fondée sur la transmission d'un signifié

²⁶ Jean-Jacques Mayoux, *op. cit.*, p. 286.

²⁷ Michel Gresset, *William Faulkner. Ontologie du discours*, Delta n°25, octobre 1987, p. 52.

²⁸ En italiques dans le texte.

originel, mais inter-dite, articulée sur la mise en relation. Certains signes sont même de pures fonctions de relation. Ainsi Judith apparaît comme le lieu de la mise en relation d'un signe blanc, neutre ²⁹ :

she was just the blank shape, the empty vessel
in which each of them strove to preserve [...] what each conceived the other to believe him to be. (p. 148)

Judith représente alors un pur signifiant, un vide médian dans l'espace duquel les termes du récit se relaient. Et la signification, « installant le manque de l'être dans la relation d'objet [...] vire par la combinaison d'un terme à un autre, créant cet effet de sens que nous appelons l'insensé » ³⁰. On se retrouve alors au centre de la fantomatisation étudiée précédemment, sauf qu'ici elle sert de tremplin à une mise en relation, support de la représentation inter-dite.

Certes, cet énoncé est réversible puisque la représentation engendrée par ces interventions n'en demeure pas moins spectrale, et, de ce fait, commande quelques précautions. En effet « you cannot know whether what you see is what you are looking at or what you are believing » (p. 392). Et si l'on essaie d'imaginer Judith et Charles Bon ensemble, « the nearest you can come is a projection of them while the two actual people were doubtless separate and elsewhere » (p. 120). En outre, l'incomplétude et la multiplicité de ces interventions fait d'*Absalom* le lieu d'une narration « tétraphonique, dont les voix se contredisent, s'emmêlent et s'annulent faute d'une instance de vérité qui viendrait les couvrir de son autorité » ³¹. Donc, une fois encore, la représentation est brouillée, mais différemment :

²⁹ Comme l'a déjà remarqué Michel Gresset, *op. cit.*, p. 54.

³⁰ Guy Rosolato, *op. cit.*, p. 114.

³¹ André Bleikasten, « Modernité de Faulkner », *Delta*, nov. 1975, p. 161.

passer de l'interdit à l'inter-dit n'implique pas le passage d'une représentation diffuse à une représentation claire mais plutôt d'un type de brouillage à un autre. D'ailleurs la représentation inter-dite se fait le plus souvent par approximations, notamment comparaisons et négations. En effet, si on analyse le portrait que trace M. Compson de Sutpen :

[...] he looked like a man who had been sick. Not like a man who had been peacefully in bed and had recovered to move with a sort of diffident and tentative amazement in a world which he had believed himself on the point of surrendering, but like a man who had been through some solitary furnace experience which was more than just fever, like an explorer say, who not only had to face the normal hardship of the pursuit which he chose but was overtaken by the added handicap of the fever [...]. A man with a big frame but gaunt now almost to emaciation, with a short reddish beard which resembled a disguise and [...] whose flesh had the appearance of pottery [...]. That was what they saw (p. 35-36)

on se rend compte que la communication est retardée par l'introduction d'opérations qui déconstruisent la représentation : le discours d'autrui a fonction de médiation et la description se présente en creux par rapport à un modèle implicite nié. Dans la même perspective, le passage par la comparaison entraîne l'effacement de « l'origine du discours [. . .] derrière le brouillard modalisant des « comme si »³².

³² Evelyne Labbé , *Ecrits sur l'abîme*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 220.

L'effet de voix

Si la représentation inter-dite est approximative, elle n'en crée pas moins « une prodigieuse illusion de présence ». « L'évocation se fait invocation », et les voix vont se mêler jusqu'à créer ce que Michel Gresset appelle un « effet de voix ». Ainsi, la figure de Sutpen prend corps, est matérialisée par la voix de Rosa Coldfield :

Meanwhile, as though in inverse ratio to the vanishing voice, the invoked ghost of the man whom she could neither forgive nor revenge herself upon began to assume a quality almost of solidity, permanence. (p. 11)

Quand les voix se taisent, le murmure se fait visible, et l'effet de voix apparaît comme l'autre nom de cette représentation médiate, décalée, parfois spectrale, engendrée par l'interdit de représentation.

Si l'on essaie de le définir plus avant on peut reprendre la définition de l'effet que donne Gilles Deleuze, pour qui un effet est « quelque chose qui passe ou qui se passe entre deux comme sous une différence de potentiel³³ » : si on a deux termes, « ce n'est pas un terme qui devient l'autre, mais chacun rencontre l'autre », et de cette rencontre surgit un troisième terme qui « n'est pas commun aux deux, puisqu'ils n'ont rien à voir l'un avec l'autre, mais qui est entre les deux, qui a sa propre direction »³⁴. Ainsi quelque chose passe ou se passe veut dire que « à défaut de figurabilité [...] et malgré l'abandon

³³ *Ibid.*, p. 13. – Potentiel est bien sûr à entendre au sens électrique du terme, la différence de potentiel étant la différence de charge entre un pôle positif et un pôle négatif.

³⁴ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 55.

de tous les procédés de reconnaissance, le mot fait signe à nouveau »³⁵.

Certes, cette reconnaissance se fait selon des modalités différentes. Peut-être celles du principe de devenir, cher à Deleuze, selon lequel « un terme ne devient l'autre que si l'autre devient autre chose encore, et si les terme s'effacent ». Voici l'illustration qu'il en donne chez Lewis Carroll : « c'est quand le sourire est sans chat que l'homme peut effectivement devenir chat, au moment où il sourit »³⁶. Cette définition pourrait s'appliquer au rapport qu'entretiennent dans *Absalom* l'espace référentiel et l'espace de la voix. En effet, on peut partir d'un espace référentiel rassurant dans lequel les fantômes hantent des maisons et les voix sont reliées à des corps (premier code). Cet espace devient espace de la voix dans lequel des corps absents hantent des voix (deuxième code) : « the ghost mused with shadowy docility as if it were the voice which he haunted where a more fortunate one would have had a house » (p. 4). Ce deuxième espace devient à son tour rencontre entre deux espaces, agencement, court-circuit, « capture de code où chacun se déterritorialise »³⁷. Les personnages se meuvent à l'intérieur de leur discours ou de celui d'autres personnages (voire de leurs larmes), y entrent, en sortent, y dorment même. Quentin « walked out of his father's talking » (p. 218) ; Ellen

seems to have entered the church that night out of weeping as though out of rain, gone through the ceremony and then walked back out of the church and into the weeping again. (p. 56)

Et les nègres de Sutpen parlent « in that tongue in which they slept in the mud of that swamp » (p. 25).

³⁵ Catherine Perret, « Exercice de la vision », *L'écrit du temps*, n°17, hiver 1988, p. 54.

³⁶ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 88.

³⁷ *Ibid*, p. 55.

Ainsi envisagé, le corps faulknérien apparaît comme un monde nouveau, aux relations multiples. Infiniment déplacé dans un espace où « (it) seem [s] to leap suddenly against [our] retinae in three – no, four – dimensions : volume, solidity, shape, and another »³⁸. En trois dimensions, plus une quatrième : celle du temps, qui le soustrait à la représentation. Sauf à être mathématicien et à inventer des matrices. Ou, comme nous l'avons suggéré, à envisager un autre ordre de représentation, dont les paramètres seraient la vitesse, l'intensité, le devenir. Un ordre qui, au delà de la statique, relèverait clairement de la cinétique ou de la dynamique.

*

On peut donc en conclure, d'une part, que « tout gain en problématique [est] concomitant de la perte en signification »³⁹. D'autre part, que l'effet de voix implique bien une représentation d'un autre ordre que celui de la signification, articulée sur « un autre découpage, une autre nomination »⁴⁰. Cette représentation inaugure « une nouvelle liaison captive »⁴¹, nous permettant de sortir de l'interstitiel, du transitionnel tout en y restant. C'est-à-dire de se placer dans un espace où la représentation est encore une opération, à la fois originée et désancrée, interdite et inter-dite. Positionnement difficile mais tenable nous l'espérons, pour peu que l'on veille à « amener une conceptualisation progressive » de ce que Roland Barthes appelle « le rapport flottant »⁴². Car « ce qui est écouté ici et là [...] ce n'est pas la venue d'un signifié, objet d'une reconnaissance ou d'un déchiffrement, c'est la dispersion même, le miroitement des signifiants, sans cesse remis dans la

³⁸ *The Wild Palms*, New York : Vintage Books 1966, p. 258 (New York : Random House, 1939).

³⁹ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 167.

⁴⁰ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 29.

⁴¹ Martine Bacherich, *op. cit.*, p. 11.

⁴² *L'Obvie et l'obtus*, *op. cit.*, p. 98.

course d'une écoute qui en produit sans cesse de nouveaux, sans jamais arrêter le sens »⁴³. A qui ne veut pas se perdre, tel Thomas Sutpen, dans un projet trop parfaitement fléché, sans pour autant sombrer dans l'indécidable, nous proposerons donc une lecture du même type, c'est-à-dire flottante.

Florence CÉSARI-STRICKER

⁴³ *Ibid*, p. 229.